

HENRIQUE V E A MEMÓRIA NAS PEÇAS HISTÓRICAS DE SHAKESPEARE

HENRY V AND MEMORY ON SHAKESPEARE'S HISTORICAL PLAYS

Vítor Nogueira Alves¹¹

Resumo: As peças históricas de Shakespeare levam ao palco eventos políticos do passado medieval inglês. Este artigo investiga como as peças históricas em geral, e *Henrique V*, em particular, lidam com questões da memória, da história e da invenção de uma identidade nacional. Tem-se proposto, ao menos desde Ernest Renan, que a existência de uma nação depende menos de uma identidade linguística, étnica ou religiosa e muito mais da existência de uma memória coletiva – e a memória sempre implica uma determinada interpretação do passado. Ao mesmo tempo em que se relacionam com concepções elisabetanas da história, as peças históricas de Shakespeare ajudam a imaginar um passado coletivo por meio da recordação e do esquecimento de eventos históricos.

Palavras-chave: peças históricas; *Henrique V*; memória; esquecimento.

Abstract: *Shakespeare's histories stage political events from England's medieval past. This paper investigates how the histories in general, and Henry V, in particular, relate to the themes of memory, history, and to the invention of a national identity. At least since Ernest Renan, it has been proposed that nationhood does not lie as much in linguistic, ethnic or religious identity as it does in the possession of a collective memory. And memory always entails a particular interpretation of reality. Shakespeare's histories both engage with Elizabethan conceptions of history and help imagining a collective past by remembering and forgetting historical events.*

Keywords: *Shakespeare's histories; Henry V; memory; forgetting.*

1 Introdução

De toda a produção dramática de William Shakespeare, as peças históricas talvez sejam as que menos contam com o interesse do público. Elas não são tão conhecidas quanto as tragédias, nem têm o apelo imediato das comédias. Entre os críticos, porém, algumas das vozes mais familiares expressaram sua estima por elas. Ezra Pound (2013, p. 81) as chamava “obras-primas de técnica”, e Harold Bloom (2013, p. 55) elencou John Falstaff, anti-herói que rouba

¹¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista da Capes. Contato: vnogueiraalves@yahoo.com.br.

a cena nas duas peças sobre Henrique IV, entre as personagens mais vívidas do dramaturgo, ao lado de Hamlet, Cleópatra e Iago. Proponho aqui investigar os modos como essas peças históricas se relacionam com temáticas da memória, da história e da invenção de uma identidade nacional.

O drama histórico como praticado por Shakespeare é um subgênero bastante peculiar. Na verdade, o teatro inglês em geral, e o elisabetano, em particular, sempre mostraram uma propensão à promiscuidade entre os gêneros, a ponto de um observador contemporâneo de Shakespeare, como Philip Sidney ([1595] 2002, p. 112), observar que as peças da época “não são propriamente nem tragédias nem comédias”.¹² É uma tradição que certamente parecerá anômala se forçada a acomodar-se às concepções aristotélicas sobre os gêneros dramáticos. Mas, de qualquer forma, o fato é que as chamadas peças históricas têm um grande florescimento na Inglaterra dos anos 1590 (LEES-JEFFRIES, 2013, p. 62), época na qual Shakespeare começa a escrever suas primeiras obras maduras – *Sonho de uma Noite de Verão*, por exemplo, foi composto aproximadamente em 1595.

Embora várias peças históricas de Shakespeare apareçam nesta discussão, o foco está em *Henrique V*, peça estreada por volta de 1599. No centro dessa peça está a batalha de Azincourt (1415), episódio da Guerra dos Cem Anos em que, apesar da inferioridade numérica, as tropas da Inglaterra conseguem uma vitória sobre os franceses. A obra compõe a última parte de uma trilogia de peças históricas que inclui ainda as duas partes de *Henrique IV*, enquanto estas, por sua vez, dão continuidade aos eventos tratados em *Ricardo II*. “Cada uma das peças remete às suas antecessoras”, Northrop Frye (2011, p. 71) escreve; “portanto, há uma unidade na sequência, tendo sido planejada de antemão ou não”. O uso de material histórico no palco não é raridade em Shakespeare – a tragédia *Macbeth* é em muito derivada das *Crônicas da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda*, de Raphael Holinshed (MUIR, 2005), para citar um entre vários exemplos. Mas como exatamente isso se dá nas peças históricas?

2 Memória e História em *Henrique V*

¹² *How all their plays be neither right tragedies, nor right comedies*. As traduções são minhas, salvo menção contrária nas referências.

Comecemos pelo princípio. O coro entra em cena e recita este prólogo para o primeiro ato de *Henrique V*:

O for a muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention:
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene.
Then should the warlike Harry, like himself,
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leashed in like hounds, should famine, sword, and fire
Crouch for employment.¹³ (1.1.1-8)

Esse começo deve ser o equivalente sonoro de acender todas as luzes do palco de uma vez só. O campo semântico é saturado por palavras ligadas a um polo, por assim dizer, positivo (luz, calor, ascensão): *fire, ascend, bright, heaven, invention*, tudo isso acentuado pela insistência em sons agudos de /e/ e /i/. Repare-se também na aliteração de *swelling scene* e nas repetições de /r/, que conferem ao trecho, aliás, uma sonoridade pesada; bélica, inclusive. Mas depois de toda essa pirotecnia, o coro ainda julga, ou parece julgar, necessário pedir condescendência ao público:

But pardon, gentles all,
The flat unraisèd spirits that hath dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object. Can this cock-pit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Azincourt?
O pardon: since a crookèd figure may
Attest in little place a million,
And let us, ciphers to this great account,
On your imaginary forces work.¹⁴ (1.1.8-18)

¹³ “Que nos venha em auxílio uma musa do elemento fogo, disposta a subir até o mais brilhante céu da invenção; que se tenha um reino por palco, e príncipes para representar, e monarcas para assistir à cena inflamada. Então, deve o guerreiro Henrique, no papel dele mesmo, assumir a postura e aparência de Marte; e a espada, o fogo e a fome (como cães de caça em coleira tripla) devem lambe seus calcanhares para que ele os empregue em ação”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 23).

¹⁴ “Porém, perdoai, damas e cavalheiros, os espíritos rasos que ousaram, neste tablado que não é digno de vós, apresentar tema tão grandioso. Poderá este escasso espaço conter em si os espaçosos campos da França? E conseguiremos nós abarrotar dentro deste círculo de carpintaria os capacetes que aterrorizaram o próprio ar em Azincourt? Ah, perdão: uma vez que um número redondo pode significar, em pouco espaço, um milhão, então vamos nós, cifras zero nessa grande soma de eventos, atacar com as forças de nossa imaginação”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 23).

Ou seja, para acompanhar a peça, o público deve estar disposto a aceitar certas arbitrariedades da representação teatral: dois exércitos não cabem no palco, e ninguém pagou ingresso para entrar numa batalha de verdade. Samuel Taylor Coleridge ([1817] 2008, p. 314), em sua *Biographia Literaria*, desenvolve um conceito relacionado a esse problema. Ele fala de uma suspensão voluntária da incredulidade [*willing suspension of disbelief*] necessária para que o leitor aceite as inverossimilhanças de obras que, como as baladas do próprio Coleridge, fazem uso de elementos sobrenaturais ou fantásticos. No entanto, Helen Cooper (2010, p. 42) afirma que o que está em jogo nesse prólogo de *Henrique V* é menos suspensão da incredulidade do que um faz de conta ativo. Hester Lees-Jeffries (2013) vai ainda mais longe. Para a estudiosa, o trecho não é apenas sobre o papel da imaginação no *teatro*, mas sobre seu papel na *história*. Lees-Jeffries (2013, p. 73) escreve: “podemos pensar a memória como uma biblioteca onde empoeirados volumes de história esperam por alguém que os leia. Mas, para entrar nela, volumes e leitores têm antes de passar pelos corredores da fantasia”.¹⁵

Para Aleida Assmann (1999, p. 62), a identidade, tanto pessoal quanto coletiva, é uma construção ativa da própria história. Logo, a formação da identidade é um dos motivos pelos quais frequentamos a “biblioteca da memória” de que fala Lees-Jeffries. Vemos no personagem de Henrique V como a memória é utilizável nessa formação. Após a morte de seu pai na segunda parte de *Henrique IV*, o príncipe se prepara para assumir o trono; porém, como observa Assmann (1999, p. 67), essa mudança de identidade tem seu preço. Para o jovem monarca, significa reconstruir seu passado, já que, nas palavras de Assmann (1999, pp. 62-63), “a reconstrução da identidade implica sempre reconstruir a memória”.¹⁶ Agora rei, ele trata de esquecer o estilo de vida desregrado da sua juventude, e isso significa esquecer Falstaff, antigo companheiro de balbúrdia. Eis o que ele diz a Falstaff ao encontrá-lo em sua coroação, no final da segunda parte de *Henrique IV*:

I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs becomes a fool and jester!
I have long dreamt of such a kind of man,
So surfeit-swelled, so old, and so profane;
But being awaked, I do despise my dream.¹⁷ (5.5.42-5)

¹⁵ *Memory may be thought of as a library, where dusty volumes of history lie awaiting retrieval. But that library's volumes, and its readers, must all pass through the chamber of fantasy to get there.*

¹⁶ *Umbildung von Identität bedeutet immer Umbau des Gedächtnisses.*

¹⁷ “Não te conheço: aos joelhos, às preces; / Que mal caem grisalhos num bufão! / Por muito sonhei um homem assim / Ridículo e obeso, tão tolo e velho, / Agora acordado, desprezo o sonho”. Tradução minha.

A mudança na identidade do monarca (que implica toda essa mudança em sua memória) não passa despercebida. Logo na primeira cena de *Henrique V* vemos um arcebispo comentar a destreza retórica do novo rei, surpreendente para quem, na juventude, nunca havia se dedicado a sério a qualquer estudo. O peso da linguagem, de fato, é quase um tema independente na peça, e o poder do rei parece às vezes menos político e militar do que retórico. No trecho mais famoso da peça, nós o ouvimos animar suas tropas antes da batalha de Azincourt com um discurso ao mesmo tempo profético e memorialístico (LEES-JEFFRIES, 2013, p. 74):

This day is called the Feast of Crispian.
He that outlives this day and comes safe home
Will stand a-tiptoe when this day is named,
And rouse him at the name of Crispian.
He that shall see this day and live old age
Will yearly on the vigil feast his neighbours,
And say, 'Tomorrow is Saint Crispian.'
Then will he strip his sleeve and show his scars,
And say, 'These wounds I had on Crispin's day.'
Old men forget; yea, all shall be forgot,
But he'll remember, with advantages,
What feats he did that day. Then shall our names,
Familiar in his mouth as household words—
Harry the King, Bedford and Exeter,
Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester—
Be in their flowing cups freshly remembered.
This story shall the good man teach his son,
And Crispin Crispian shall ne'er go by
From this day to the ending of the world
But we in it shall be remembered,
We few, we happy few, we band of brothers.
For he today that sheds his blood with me
Shall be my brother; be he ne'er so vile,
This day shall gentle his condition.¹⁸ (4.3.40-63)

¹⁸ “Hoje é dia de São Crispino. Aquele que sobreviver ao dia de hoje, e voltar para casa são e salvo ficará de ouvidos em pé sempre que este dia for mencionado e vai inflamar-se só de ouvir falar em São Crispino. Aquele que testemunhar o dia de hoje e viver até a velhice presenteará seus vizinhos todos os anos com um banquete, sempre na véspera, e dirá ‘Amanhã é dia de São Crispino’. Então ele vai arregaçar as mangas e mostrar os ferimentos e dizer: ‘Estas cicatrizes são herança do dia de São Crispino’. Os velhos se esquecem e, mesmo que ele tenha se esquecido de tudo, lembrará, contando vantagem, dos feitos que perpetrou naquele dia. Teremos então que os nossos nomes, na boca deste senhor idoso, tão comuns quanto as palavras que ele usa no dia-a-dia, serão pronunciados: o Rei Henrique, Bedford e Exeter, Warwick e Talboth, Salisbury e Gloucester, e serão todos lembrados uma vez mais, nos brindes de suas taças transbordantes. Esta história o homem há de ensinar ao filho, e não passará um único dia de Crispino Crispiano, de hoje até quando o mundo se acabar, sem que sejamos lembrados. Nós, estes poucos; nós, um punhado de sortudos; nós, um bando de irmãos... pois quem hoje derrama o seu sangue junto comigo passa a ser meu irmão. Pode ser um homem de condição humilde; o dia de hoje fará dele um nobre”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 116).

As cicatrizes, diz o rei, servirão de lembrança desse dia. Assmann (1999, p. 74) fala delas como memória gravada no corpo, que se torna veículo para expressão da memória. O rei alega ainda que será a última coisa que os soldados, mesmo idosos, esquecerão; e poder levar essa memória aparece como a principal recompensa pela participação na batalha: o verbo *to remember* (e derivados) ocorre três vezes na fala, enquanto a promessa de um título de nobreza aparece de modo oblíquo e esquivo. É sem dúvidas um trecho escrito com muito virtuosismo, mas o quão a sério o devemos levar? Bloom (1998, p. 321) opina que, apesar de toda sua exuberância, *Henrique V* é uma peça essencialmente irônica. Nesse monólogo, ele observa, o rei

está bastante comovido, e nós também; mas não acreditamos em uma palavra do que ele diz – e ele também não. Os soldados rasos lutando pelo monarca não vão se tornar cavaleiros, muito menos nobres, e “até o fim do mundo” é uma invocação grandiloquente demais para uma ladroagem imperialista de terras que acabaria não durando muito tempo depois da morte de Henrique V, como o público de Shakespeare sabia muito bem (BLOOM, 1998, p. 320).¹⁹

Há uma outra memória, bem mais remota do que Azincourt, vagando em *Henrique V*. Podemos ouvi-la com nitidez nas falas de Fluellen, um capitão do exército britânico. Com o sotaque galês desvozeando suas consoantes, eis o que ele tem a dizer sobre um de seus colegas:

Captain Jamey is a marvellous falorous gentleman, that is certain, and of great expedition and knowledge in th’anciant wars, upon my particular knowledge of his directions. By Cheshu, he will maintain his argument as well as any military man in the world, in the disciplines of the pristine wars of the Romans.²⁰ (3.3.18-22)

E, em meio a uma operação de guerra, são estes os assuntos que lhe ocupam:

Captain Mac Muiris, I beseech you now, will you vouchsafe me, look you, a few disputations with you, as partly touching or concerning the disciplines of the war, the Roman wars, in the way of argument, look you, and friendly communication?

¹⁹ *He is very stirred; so are we; but neither we nor he believes a word he says. The common soldiers fighting with their monarch are not going to become gentlemen, let alone nobles, and "the ending of the world" is a rather grand evocation for an imperialist land grab that did not long survive Henry V's death, as Shakespeare's audience knew too well.*

²⁰ “O capitão Chamy é um cafalheiro marafilhoso de faloroso, isso é certo, e de grande iniciatifa e conhecimento das guerras da Antiguidade, isso pelo menos do conhecimento que tenho das instruções dele. Por Chesus Cristo, ele é um homem que consegue argumentar tão pem como qualquer militar no mundo, no que toca às disciplinas das pristinas guerras dos romanos”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, pp. 71-72).

Partly to satisfy my opinion, and partly for the satisfaction, look you, of my mind.²¹ (3.3. 32-6)

Trata-se, é claro, de um pedante; de alguém que sabe sua dose de história antiga e não para de falar disso, mesmo durante uma batalha. Mas, exageros à parte, há nesse tipo caricato realmente muito de como os elisabetanos encaravam o passado. Conforme escreve Jonathan Bate, “embora (ou talvez *especialmente* por causa disso) a igreja e o Estado tivessem rompido com a Igreja Romana, a cultura da Inglaterra elisabetana media e forjava a si mesma em relação a Roma antiga” (2019, p. 95, ênfase no original).²² O quanto o entusiasmo de Fluellen pela história romana era compartilhado pelos contemporâneos de Shakespeare deixa-se ver na onda de traduções de obras antigas naquele período – Lees-Jeffries (2013, pp. 61-68) menciona, por exemplo, as traduções inglesas das *Vidas Paralelas*, de Plutarco, e dos *Anais*, de Tácito, publicadas, respectivamente, em 1579 e em 1591.

Alguns autores ingleses chegavam ao desatino de imaginar para a população britânica uma genealogia que remontava a Troia, e que, por consequência, dado o mito de fundação de Roma estabelecido por Virgílio na *Eneida*, estabeleceria uma relação de continuidade entre a Inglaterra e o Império Romano (VILLA, 2012, pp. 28-29). Quanto a isto, o próprio Bate (2019, p. 99) nos dá um exemplo sintomático. Quando da morte de Elizabeth I, o altar erguido para a coroação do rei Jaime trazia a divisa S.P.Q.L, *Senatus Populusque Londinensis* [o senado e o povo de Londres], em referência, tão sutil quanto uma martelada, ao *motto* S.P.Q.R. da República Romana.

Além do pedantismo de Fluellen, há em *Henrique V* ainda outra alusão irreverente a essa memória histórica. Depois de passar toda a campanha fugindo da batalha, Pistol, o mercenário que incorpora o registro baixo na peça, finalmente consegue, numa arruaça de acampamento, as cicatrizes prometidas como recordação pelo rei. E o que ele tem a dizer sobre o incidente?

To England will I steal, and there I'll steal,
And patches will I get unto these cudgelled scars,

²¹ “Capitão Macmorris, eu peço agora ao senhor: será que pode me conceder, fecha pem, um que outro desacordo consigo, em parte no tocante ou no que se refere às disciplinas de guerra, às guerras romanas, como um modo de argumentarmos, fecha pem, dentro de uma conversação amigável? Em parte para satisfazer a minha opinião, e em parte para a satisfação, fecha bem, do meu raciocínio”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 72).

²² *Even (or maybe especially) though church and state had broken from the Roman church, the culture of Elizabethan England measured itself by—forged itself in the image of— Ancient Rome.*

And swear I got them in the Gallia wars.²³ (5.1.70-3)

A alusão aqui é ao *De Bello Gallico* [Sobre a Guerra Gálica], de Júlio César. Com esse “*in the Gallia wars*” a referência irônica junta a imagem de César à do soldado mais covarde da peça. Vamos encontrar outra alusão parecida no próximo tópico, mas então a veremos de outro ângulo.

3 Memória e Nação

Para a audiência na época de Shakespeare, ir a representações de peças como *Henrique V* era a forma mais acessível de se familiarizar com a história de seu próprio país (LEES-JEFFRIES, 2013, p. 68). Ou seja, o drama histórico desempenhava um papel importante no imaginário a respeito da história nacional. Mas o que é uma nação? Numa conferência de 1882, Ernest Renan debruçou-se sobre essa mesma pergunta. O texto de Renan é muito conhecido, e, não raro, ensinado até em cursos de graduação. Mas é interessante observar que há um trecho, menos conhecido do que o de Renan e vinte anos anterior a ele, no qual John Stuart Mill chega a conclusões bem parecidas com as que Renan tiraria sobre o assunto. Mill escreve:

Pode-se dizer que uma parte da humanidade constitui uma nação quando está ligada por simpatias comuns que não existem para com outros [...]. Esse sentimento de nacionalidade pode ter surgido de várias causas. Por vezes, ele é o efeito da identidade de raça e de ascendência. A comunidade linguística e a comunidade religiosa contribuem muito para ele. Os limites geográficos são uma de suas causas. Mas a mais forte delas é a igualdade de antecedentes políticos: a posse de uma história nacional, e da conseqüente comunidade de recordações; orgulho e humilhação coletivos, alegria e remorso, conectados com os mesmos incidentes no passado (MILL, [1861] 1958, p. 229).²⁴

²³ “Para a Inglaterra vou fugir, furtivo, e lá não me furtarei de furtar. Ponho um grande curativo em cada bordoadá: vira tudo ferimento da Gália, da batalha”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 144).

²⁴ *A portion of mankind may be said to constitute a nationality if they are united among themselves by common sympathies which do not exist between them and any others [...]. This feeling of nationality may have been generated by various causes. Sometimes it is the effect of identity of race and descent. Community of language and community of religion greatly contribute to it. Geographical limits are one of its causes. But the strongest of all is identity of political antecedents; the possession of a national history, and consequent community of recollections; collective pride and humiliation, pleasure and regret, connected with the same incidents in the past.*

Renan ([1882] 1997) também considera – e descarta – essas hipóteses voltadas para a igualdade de língua, de etnia, de religião e afins como explicações para o surgimento de um instinto de nacionalidade. Por exemplo: Renan (1997, p. 169) nos lembra que a Inglaterra e os Estados Unidos compartilham a mesma língua e não formam um só país, enquanto a Suíça – que contabiliza quatro línguas oficiais – sim. E como poderíamos querer igualar a nação às etnias se elas têm sempre algum grau de miscigenação? Nas palavras do autor: “a verdade é que não há raças puras e que basear a política sobre a análise étnica é baseá-la numa quimera” (RENAN, 1997, p. 166). Assim como Mill, Renan traça a origem da nação a princípios menos materiais, identificando duas condições que subjazem a seu surgimento. “Uma delas”, ele escreve, “é a possessão em comum de um rico legado de recordações; a outra é o consenso atual, o desejo de viver em conjunto” (1997, p. 173). Isto é, para ele, a nação é uma “grande solidariedade”, um plebiscito diário no qual as pessoas reafirmam seu desejo de pertencimento.

Até aqui tudo bem, mas observe-se o que Renan diz neste trecho:

Ora, a essência de uma nação está em que todos indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecidos muitas coisas. Nenhum cidadão francês sabe se é burgúndio, alano, taifal ou visigodo; todo cidadão francês deve ter esquecido a Noite de São Bartolomeu e os massacres do sul no século XIII (RENAN, 1997, p. 162).

Benedict Anderson (2015, p. 272) percebe um paradoxo nessa proposição aparentemente muito simples: ao mesmo tempo em que diz que os franceses devem ter esquecido a Noite de São Bartolomeu e os massacres do sul no século XIII, Renan não sente necessidade alguma de lhes explicar do que se tratam essas coisas. “Com efeito”, Anderson (2015, p. 273) escreve, “Renan diz aos leitores que estes ‘já tinham esquecido’ o que as suas próprias palavras supunham que eles lembrariam naturalmente!”. Isso porque, o autor prossegue, “quem, senão os ‘franceses’, por assim dizer, entenderiam de imediato que ‘la Saint-Bathélemy’ se refere ao furioso ataque anti-huguenote do monarca de Valois, Carlos IX, e de sua mãe florentina, em 24 de agosto de 1572?”.²⁵ Para Anderson (2015, pp. 274-275), tais elipses funcionam “para lembrar alguém de algo que se deve esquecer imediatamente”. E, de

²⁵ Quando se pensa nisso, a nota de rodapé na tradução brasileira de “*Que é uma nação?*” usada para explicar o que foi a Noite de São Bartolomeu torna-se coisa de uma autorreferencialidade involuntária que Renan possivelmente teria achado *très amusante*.

fato, Renan nos diz que “o *esquecimento*, e mesmo o *erro histórico*, são um fator essencial na criação de uma nação” (1997, p. 161, grifos meus).

Isso é tudo muito interessante, mas o que tem a ver com as peças? Bem, em vários momentos das peças históricas vemos Shakespeare jogar com o esquecimento e o erro histórico no imaginário nacional inglês. Bate encontra, em *Ricardo III*, um exemplo de erro histórico na formação da memória inglesa. No terceiro ato da peça, o príncipe Eduardo está a caminho de sua execução na Torre de Londres. Essa torre, Bate (2019, p. 103) ressalta, “que nós (corretamente) vemos como um símbolo da conquista normanda, os elisabetanos (com bastante fantasia) imaginavam como um vestígio dos romanos na Bretanha”.²⁶ A cena é esta:

Prince I do not like the Tower of any place.
[To Buckingham] Did Julius Caesar build that place, my lord?
Buckingham He did, my gracious lord, begin that place,
Which since-succeeding ages have re-edified.
Prince Is it upon record or else reported
Successively from age to age he built it?
Buckingham Upon record, my gracious lord²⁷ (3.3.68-74).

“É uma pena que o príncipe esteja prestes a ser degolado”, Bate (2019, p. 104) escreve. “Ele obviamente é um aluno muito esperto e um historiador em potencial; ávido em questionar suas fontes e alertar para a confiabilidade da tradição oral, também conhecida como lenda”. E conclui: “aqui, Shakespeare estava discretamente debochando da tradição sobre ‘os romanos na Bretanha’”.²⁸ Vemos nessa cena o uso do erro histórico na formação de um passado nacional de qual nos fala Renan. Para um exemplo de esquecimento, voltamos a *Henrique V* e ouvimos as preces do rei na véspera da luta em Azincourt:

Not today, O, Lord,
O not today! Think not upon the fault
My father made in compassing the crown.
I Richard’s body have interrèd new,
And on it have bestowed more contrite tears

²⁶ *The Tower that we see (correctly) as a symbol of the Norman conquest, the Elizabethans (fancifully) construed as a vestige of the Romans in Britain.*

²⁷ “*Príncipe*: Eu não gosto nada da Torre. Foi Júlio César quem a construiu? *Buckingham*: Ele começou a obra, que, desde então, várias gerações reedificaram. *Príncipe*: Nós temos registros de que ele a construiu ou isso se conta de boca a boca? *Buckingham*: Temos registros, meu senhor”. Tradução minha.

²⁸ *It is a shame that the Prince is about to be slaughtered. He is clearly a clever schoolboy, a budding historian eager to question his sources and warn against the unreliability of oral tradition, otherwise known as legend. Here, Shakespeare was gently poking fun at the “Romans in Britain” tradition.*

Than from it issued forcèd drops of blood.²⁹ (4.1.258-63)

O rei se refere às manobras de seu pai, Henrique IV, para usurpar o trono de seu primo, Ricardo II, que acabaria morto em 1400. Ele pede que esse evento seja esquecido, quer apagar essa memória recente, de apenas quinze anos. Assmann (1999, p. 65) observa que, embora a vingança e ódio tendam a afiar a memória (como no fim do primeiro ato do *Mercador de Veneza*, em que o judeu Shylock sabe enumerar cada um dos insultos recebidos de Antônio), a ira e o temor [*Angst*] fazem o contrário. A situação em que o rei se encontra de fato inspira temor: nesse momento da peça, ele está caminhando para uma derrota iminente, talvez para sua morte, e sabe disso. Se, como afirma Assmann (1999, p. 62), são a memória e o esquecimento que constroem nossa identidade, então faz sentido que nesses momentos limiares queiramos renegociar nossa memória: algo está prestes a mudar no mundo, e temos de acompanhar a metamorfose. E, para a sorte do rei, o esquecimento pode ser mais veloz do que a memória. Os traumas políticos envolvendo Ricardo II podem se arrastar por quanto tempo quiserem, mas – ao menos é o que pressupõe o novo rei ao querer que se suspenda essa memória pelo menos por uma noite – esquecê-los não precisa demorar tanto.

Memória compartilhada, esquecimento, erro histórico: nas peças históricas de Shakespeare podemos encontrar esses três elementos necessários à imaginação de um passado nacional. De fato, Assmann vê nessas peças uma narrativa da superação dos modelos medievais de identidade, que são substituídos pelos modernos:

(...) nele [Shakespeare] a memória feudal é transformada numa memória nacional, o *ethos* feudal é suplantado por um nacional. À luz dessa história, o indivíduo entende-se como parte de uma identidade abrangente. No lugar da sacralização do sangue e da legitimação pela linhagem, surge a identificação com uma história comum; no lugar da sacralização feudal do sobrenome, surge a honra patriótica da nação. Orgulho familiar torna-se orgulho nacional (ASSMANN, 1999, p. 78).³⁰

²⁹ “Hoje não, Senhor! Hoje não; não pensai no erro cometido por meu pai para obter a coroa. Enterrei em novo túmulo o corpo de Ricardo e, sobre ele, derramei mais lágrimas contritas que as gotas de seu sangue à força derramadas”. Tradução de Beatriz Viégas-Faria (2009, p. 110).

³⁰ *Feudale Memoria wird bei ihm in nationale Memoria überführt, das feudale Ethos in einem nationalen aufgehoben. Der einzelne versteht sich im Lichte dieser Geschichte als Teil einer übergreifenden Identität. An die Stelle der Sakralisierung des Blutes und Legitimation durch Herkunft tritt die Identifikation mit einer gemeinsamen Geschichte; an die Stelle der feudalen Sakralisierung des Namens tritt die patriotische Ehre der Nation. Aus Familienstolz ist Nationalstolz geworden.*

Se, como afirma Assmann (1999, pp. 82-83), “a disputa das recordações é uma disputa pela interpretação da realidade”,³¹ então nessas peças analisadas pode-se afirmar que o passado é interpretado de tal forma que coincide com os requisitos apontados por Renan para se imaginar uma comunidade nacional. No entanto, convém lembrar os comentários de Bloom (1998), que mostram como essa memória nacional não é imaginada de forma enaltecida, mas antes irônica. Frye (2011, p. 15) também aponta que “*Henrique V*, da forma em que é apresentada à plateia, é uma peça patriótica completamente simplória, mas, quando você escuta as ressonâncias do que é dito, pode-se perceber que coisas horríveis estão sendo feitas à França, e mesmo à Inglaterra”: nacional não significa necessariamente nacionalista, e qualquer leitura minimamente atenta das peças históricas de Shakespeare acaba por mostrar como elas estão longe de uma celebração ingênua da monarquia e da nação inglesa.

4 Considerações Finais

De todas as peças de Shakespeare, as únicas escritas inteiramente em verso são peças históricas (*Rei João e Eduardo II*, ignorando-se as peças escritas em cooperação por vários autores). A coincidência é significativa se pensarmos que o uso do verso já é ele próprio relacionado a certas funções mnemônicas, enquanto as peças históricas, por seu próprio estatuto genérico, relacionam-se tematicamente às questões da memória. Enquanto, por um lado, as tragédias são sobre não conseguir se esquecer, as peças históricas são sobre tentar se lembrar (POTTER, 1990, p. 90).

E isso se dá não apenas em nível intratextual – na forma como as peças tematizam a história ou na forma como seus personagens lidam com suas memórias e negociam com elas – mas também a nível contextual (cf. ASSMANN, 1999, p. 83): em alguns trechos das peças, vemos referências às formas como a própria sociedade elisabetana concebia sua história. Embora não participe de uma exaltação propagandística, *Henrique V* elabora a memória ligada à história da Inglaterra de um modo que permite a imaginação de um passado nacional. Isso porque, como vimos, a existência da nação advém muito mais de um passado compartilhado do que de elementos geográficos, étnicos ou linguísticos. Nota-se também como as peças históricas de Shakespeare apresentam certa autoconsciência no que se refere às arbitrariedades envolvidas

³¹ *Der Kampf der Erinnerungen ist ein Kampf um die Deutung der Wirklichkeit.*

em se imaginar esse passado nacional, jogando com o imaginário (muitas vezes fantasioso) dos elisabetanos acerca da história do país.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Munique: C.H. Beck, 1999.

BATE, Jonathan. **How the Classics made Shakespeare**. Princeton: Princeton University Press, 2019.

BLOOM, Harold. **A Anatomia da Influência**. Literatura como modo de vida. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Shakespeare: The Invention of the Human**. Nova York: Riverhead Books, 1998.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Biographia Literária. 1817. In: **The Major Works**. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 155-482.

COOPER, Helen. **Shakespeare and the Medieval World**. Londres: Bloomsbury, 2010.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. 2. ed. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

LEES-JEFFRIES, Hester. **Shakespeare and Memory**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MILL, John Stuart. **Considerations on Representative Government**. 1861. Nova York: The Liberal Arts Press, 1958.

MUIR, Kenneth. **The Sources of Shakespeare's Plays**. Londres: Routledge, 2005.

POTTER, Lois. 'Nobody's Perfect': Actors' Memories and Shakespeare's Plays of the 1590s. **Shakespeare Survey**, Vol. 42, p. 85-97, 1990.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 12 ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

RENAN, Ernest. "Que é uma nação?". 1882. Trad. Samuel Titan Jr. **Plural**, Revista de Ciências Sociais, Vol. 4, No. 1, p. 154-175, 1997.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. Oxford: Oxford University Press, 2016. (The New Oxford Shakespeare).

_____. **Henrique V.** Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SIDNEY, Philip. **An Apology for Poetry**; or, the Defence of Poetry. 1595. 3. ed. Manchester: Manchester University Press, 2002.

VILLA, Dirceu. **The Italianate Pen**: poesia na Itália e na Inglaterra (séculos XV e XVI). 2012. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.